



**HAL**  
open science

# Fonctions des ornements à motifs géométriques dans la mise en page du texte des manuscrits grecs

Stavros Lazaris

► **To cite this version:**

Stavros Lazaris. Fonctions des ornements à motifs géométriques dans la mise en page du texte des manuscrits grecs. *Ktèma: Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 2010, 35, pp.285-298. halshs-00576869

**HAL Id: halshs-00576869**

**<https://shs.hal.science/halshs-00576869v1>**

Submitted on 15 Mar 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

S. LAZARIS, « Fonctions des ornements à motifs géométriques dans la mise en page du texte des manuscrits grecs », *Ktèma*, 35 (2010), p. 285-298

## Fonctions des ornements à motifs géométriques dans la mise en page du texte des manuscrits grecs

RÉSUMÉ.- Les changements observés aux premiers siècles de notre ère dans la façon de lire les textes ont causé des modifications dans la présentation de l'écrit. Le lecteur avait dorénavant besoin d'indications pour l'aider à s'orienter dans le texte. Ces signes graphiques sont plus que des simples éléments décoratifs, même si, indéniablement, ils embellissent la page manuscrite. Après un survol de l'évolution des styles, cette contribution s'intéresse aux raisons du choix de motifs aniconiques aux formes géométriques pour composer ces ornements. Elle met en relief le degré de liberté des miniaturistes byzantins dans ce type de composition; ceci pourrait servir à établir une typologie qui permettrait de mieux localiser les œuvres produites tout au long du Moyen Âge.

ABSTRACT.- During the first centuries A.D., the way of reading texts changed, and this affected the presentation of the writing also. From that time on, the reader had the need of textual indicators in order to help his orientation in the text. These graphical signs are more than just decorative elements, even though, undoubtedly, their presence embellishes the written page. After an overview of the styles' evolution, the present paper will focus on the reasons for which such 'aniconic' motives with geometrical forms were chosen to create these ornaments. It highlights the question of the degree of freedom enjoyed by the byzantine miniaturists for such composition; this could be used to establish a typology that would allow us to have a better idea of where such works were created during the Middle Ages.

Des besoins apparus avec les bouleversements socioculturels consécutifs à la venue du christianisme d'une part et, de l'autre, le changement du format du livre (*volumen* - *codex*) et l'abandon de la *scriptio continua* ont conduit au passage de la lecture à voix haute à la lecture à voix murmurée ou en silence. Cette nouvelle façon de lire mais aussi la nécessité de trouver rapidement l'information ont entraîné des changements dans la mise en page et la mise en texte du livre-manuscrit. L'utilisateur avait dorénavant besoin d'indicateurs textuels qui lui facilitaient l'orientation dans l'écrit en le hiérarchisant. Toutefois, les éléments participant à la mise en ordre du texte, si importants soient-ils, sont le plus souvent classés dans les études modernes comme étant de simples ornements.

Dans l'esprit moderne, l'ornement demeure un élément qui agrémente, en ajoutant à l'œuvre quelque chose qui embellit. Partant, l'ornement est compris comme relevant de la sphère décorative, sans autre réelle fonction pour le lecteur médiéval que de faire plaisir à ses yeux. Cette conception a suscité des réactions, dont la plus célèbre demeure, encore à ce jour, l'aphorisme d'A. Loos: « L'ornement est un crime ». En opposition frontale avec les excès ornementaux du Jugendstil et de la Sécession viennoise, il lance une attaque virulente contre la production d'objets surchargés et il

associe l'accumulation d'ornements au niveau le plus bas de la civilisation. Selon les idéaux de Loos, ce qui n'a ni sens ni fonction n'a pas droit de cité dans une œuvre. Si cette critique pouvait être fondée au regard d'une architecture éclectique qui usait des ornements du passé comme d'autant de citations savantes, elle n'en reposait pas moins sur un malentendu. Historiquement, l'ornement n'est ni gratuit ni auxiliaire. Il fait partie intégrante de la signification de l'œuvre, en tout cas des œuvres qui nous intéressent ici : les manuscrits. Se pose alors la question de la pertinence du terme utilisé pour désigner un élément dont le rôle est décoratif.

Cette contribution s'intéresse aux fonctions de ces « ornements » dans le livre-manuscrit enluminé, qui constitue, pour le Moyen Âge, la source la plus diversifiée des types ornementaux mis en place pour l'organisation du discours écrit. Nous nous limiterons cependant aux ornements à motifs géométriques, utilisés pour guider le lecteur dans sa lecture. J'analyserai d'abord le rôle de ce type d'ornement en rapport avec les changements dans la composition du manuscrit antique et médiéval à Byzance. Suivront ensuite des considérations pour expliquer l'emploi de compositions à motifs géométriques aniconiques plutôt que d'ornements figuratifs.

#### LE DÉVELOPPEMENT DE LA MISE EN TEXTE DANS LES MANUSCRITS BYZANTINS

L'introduction de l'ornement dans le livre médiéval est étroitement associée à l'aménagement du discours écrit<sup>11</sup>, durant les premiers siècles de notre ère. Auparavant, le rapport de l'homme au livre-objet, mais aussi au texte et aux images que renferme le livre était tout autre. En effet, jusqu'au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., dans le bassin méditerranéen, le livre avait communément la forme d'un rouleau cylindrique. Appelé *volumen* ou *rotulus*, il était composé de feuilles de papyrus rectangulaires, collées les unes à la suite des autres par leur grand côté. À l'époque alexandrine, on a normalisé la longueur du livre-rouleau à vingt feuilles, ce qui donnait des documents longs d'un peu moins de cinq mètres. À chaque extrémité était placée une bague, qui permettait de soutenir le rouleau et de le dérouler de la main droite, tandis que la gauche enrôlait. La largeur du segment ouvert du rouleau pouvait varier, bien qu'il restât toujours dépendant des limites physiques du lecteur : limites de l'écartement de ses mains, limites du champ visuel humain.

Le texte était disposé en colonnes étroites parallèles. Cette disposition, ainsi que la largeur des colonnes, avaient été rapidement imposées par les limites du champ de perception. Sans distinction particulière pour les paragraphes, sans séparation des mots ni ponctuation<sup>12</sup> ou toute autre subdivision, le texte était écrit dans une écriture continue, la *scriptio continua* (fig. 1).

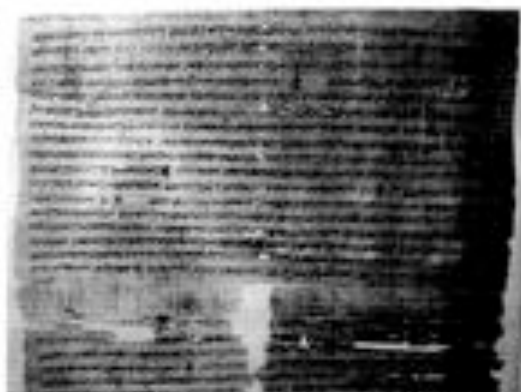


Fig. 1 : P. *Alph.* 1 (= P. Berlin 13500) D'après B. Porten, *The Elephantine Papyri in English*, Leiden, New York, 1996, pl. 6.

(11) J'emploie le terme « discours » dans le sens d'un texte écrit, qui traite d'un sujet en le développant méthodiquement.

(12) Les Romains utilisèrent jusqu'au I<sup>er</sup> siècle de notre ère les *interpuncta* (points marquant les séparations entre les mots). Cependant, dès la fin de ce siècle, c'est la *scriptio continua* du monde grec qui tend à prévaloir. Une des hypothèses les plus probables du changement de pratique est à chercher dans la nature élitiste de la société romaine. À Rome on a toujours préféré la lecture orale, pratiquée par des esclaves adaptés pour cette tâche. Sur ce sujet, voir J. MORÉAU-MARÉCHAL, « Recherches sur la ponctuation », *Scriptorium*, 22 (1968), p. 56-66 ; E. OTHA WISGO, *Latin Punctuation in the Classical Age*, The Hague 1972. (*Jamaar Linguarum Series Practica* 135) ; M. B. PARKES, *Pense and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, 1992.



Fig. 2: Paris, Louvre, *pap.* 1, vol. 10-14 D'après O. Ficht, *L'humanisme médiéval*, Paris, 1997, fig. 7.

été perturbées. L'œil aurait dû « sauter » périodiquement l'obstacle constitué par l'image et l'étude du texte serait passée au second plan (fig. 10). C'est ainsi que C. Nordenfalk notait que « when the ordinary scriptura continua begins, decoration becomes superfluous and stops »<sup>3</sup>.

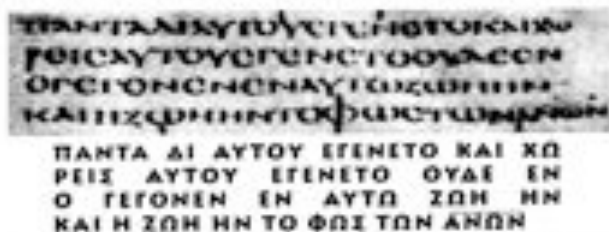


Fig. 3: Codex Alexandrinus (London, BL, Royal MS 1 D V-VIII), détail et transcription. D'après *Facsimile of the Codex Alexandrinus*, t. IV, *New Testament and Clementine Epistles*, Londres, 1879.

La forme sous laquelle se présentait le texte (colonnes ininterrompues, écriture continue) exigeait une lecture à haute voix, seule capable de donner du sens au texte (fig. 3). L'œuvre se prêtait plus à « entendre » qu'à « voir » et était, *a priori*, conçue dans cette optique. Issue de la tradition orale, la lecture était perçue comme un acte de la vie en société et se manifestait par la présence d'une personne lisant devant une assemblée. La lecture solitaire était, toutefois, également pratiquée. Bien que nous ayons quelques rares témoignages de lecture silencieuse<sup>4</sup>, le lecteur

(3) Sur ce point, voir S. LAZARI, « L'illustration des disciplines médicales dans l'Antiquité : hypothèses, enjeux, nouvelles interprétations », dans *La Collezione Chirurgica di Nicotà* (Pérouse, Biblioteca Medica Lazaresiana, Plat. 74.7). *Tradizione Medica Antica a Bisanzio*, ed. M. Bernabò, Roma, sous presse, p. 99-109 (Folia Picta, *Manuscripti minores medievali*, 2).

(4) C. NORDENFALK, « The Beginning of Book Decoration », dans *Essays in honor of Georg Swarzenski*, Chicago, 1951, p. 12.

(5) Au nombre des témoignages de lectures silencieuses, nous pouvons citer le cas de Thésée, dans *Ti Hippolyte* d'Eschyle, qui lit en silence une lettre que tient son épouse morte, ou celui d'Alexandre le Grand, qui, d'après Pline l'Ancien, avait lu en silence une lettre de sa mère, au grand étonnement de ses soldats. D'ailleurs, les différents verbes utilisés par les Grecs pour désigner l'acte de lire expriment différentes manières. À ce propos, voir P. CHANTRADE, « Les verbes grecs signifiant "lire" », *Atti del Congresso Internazionale di Filologia Classica*, t. 2, Bruxelles, 1956, p. 115-126; G. F. NIKIOTI, « Decifrando la scrittura, "percorrere" il testo: Momenti e livelli diversi dell'approccio alla lettura nel lessico dei Greci », *Giornale italiano di filologia*, XI (1988), p. 17-37.

solitaire lisait, lui aussi, le plus souvent à haute voix. À cet effet, comme l'a remarqué J. Svenbro, la lecture était perçue comme la réalisation sonore de l'écrit, cet écrit qui ne saurait se lire (dire) sans la voix du lecteur<sup>6</sup>. C'est, en effet, par la bouche du lecteur, avec son rythme et son sens, que l'écrit prenait forme. Le texte était abordé alors dans sa continuité, et la lecture, à haute voix, reproduisait cette linéarité propre à l'exposé oral.

L'absence d'un système de hiérarchisation avait alors pour conséquence de soumettre le lecteur à une appréciation ininterrompue de l'œuvre. Ce dernier ne pouvait que difficilement revenir sur un passage particulier une fois le livre-rouleau refermé, car aucun signe ne lui permettait de se repérer. Par contre, cette pratique avait l'avantage de proposer un texte neutre. L'auteur / scribe ne pouvait pas guider le lecteur, qui restait libre de choisir ses pauses, ou de mettre un passage en exergue plutôt qu'un autre. Seuls des changements socioculturels profonds avec le développement, entre autres, du christianisme et des évolutions techniques permirent l'établissement d'un nouveau rapport entre l'homme et l'écrit, mais aussi entre l'homme et le livre-objet, en remettant en cause des habitudes séculaires.

En effet, autour du II<sup>e</sup> siècle de notre ère a été progressivement adopté un nouveau format de livre. Il s'agit du codex, qui fut d'abord plébiscité par les chrétiens<sup>7</sup>. Ainsi que le précise R. Bagnall, aux II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles, « presque tous les textes qui peuvent être considérés comme des Écritures Saintes paraissent sous forme de codex »<sup>8</sup>. Moins cher, puisque l'écrit occupe désormais systématiquement les deux côtés du support<sup>9</sup>, le codex a permis de faire face à une demande accrue de textes. Sa forme dérivait des tablettes de cire, qui étaient utilisées dans le monde grec depuis les XIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles avant notre ère<sup>10</sup>, mais, contrairement à celles-ci, le support utilisé était plus léger et maniable.

Ce nouveau format, qui reflète des mutations sociales et culturelles profondes, a engendré un changement dans la notion même de livre. Les longs textes étant répartis sur plusieurs rouleaux dont chacun était appelé « livre »<sup>11</sup>. À l'inverse, parce qu'il pouvait contenir plusieurs œuvres de différentes largeurs, le codex vint à coïncider avec la notion de « livre-objet ». Parce qu'on peut attacher un nombre variable de cahiers, le codex possède, en effet, une capacité beaucoup plus grande que le rouleau. En raison du nombre accru de ses pages, on peut y réunir, dans un unique

D. I. ALLAN, « Anaglyphism and Some Cognate Words », *The Classical Quarterly*, N.5, 30 (1980), p. 224-251. Sur la lecture silencieuse, voir B. M. W. KNOX, « Silent Reading in Antiquity », *Greek Roman and Byzantine Studies*, 9 (1968), p. 421-435 ; J. SVENBRO « The Interior Voice: On the Invention of Silent Reading », dans *Nothing to Do with Dionysus? Athenian Drama in Its Social Context*, éd. J. J. Winkler, F. I. Zeitlin, Princeton, N. J., 1990, p. 366-384 ; A. WILSON, « Images of Orality and Literacy in Greek Iconography of the Fifth, Fourth and Third Centuries BCE » (publication électronique consultable à l'adresse : <http://cat.sas.upenn.edu/wilson/orality.html>).

(6) J. SVENBRO, « La Grèce archaïque et classique. L'invention de la lecture silencieuse », dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. G. Cavallo et Roger Chartier, Paris, 1997, p. 47-77.

(7) Sur la question extrêmement importante, et souvent controversée, du passage du rouleau au codex, voir en dernier lieu R. BAGNALL, *Livres chrétiens antiques d'Égypte*, Genève, 2009 (*École Pratique des Hautes Études, Sciences Historiques et Philologiques - III. Hautes Études du monde gréco-romain*, 44), p. 75-95.

(8) R. BAGNALL, *Livres chrétiens antiques d'Égypte*, Genève, 2009 (*École Pratique des Hautes Études, Sciences Historiques et Philologiques - III. Hautes Études du monde gréco-romain*, 44), p. 79.

(9) En effet, contrairement au rouleau, dans lequel le texte était disposé uniquement sur la face interne (sauf quand il était utilisé pour les comptes ou pour d'autres textes), dans le codex l'écrit occupait aussi bien le recto que le verso du feuillet.

(10) Sur les tablettes de cire, voir, entre autres, C. STRAT, « Du rouleau au codex », dans *Le livre au Moyen Âge*, éd. J. Glénisson, Paris, 1988, p. 14-21 et R. MARICHAL, « Du volumen au codex », dans *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, éd. H.-J. Martin et J. Veris, Paris, 1990, p. 45-54.

(11) Le format imposa une répartition de l'œuvre, qui était établie en fonction de la capacité du rouleau, en plusieurs volumes. Chacun de ces volumes était appelé « livre ». Une même œuvre pouvait donc être composée de plusieurs livres. C'est à dire réparti dans plusieurs espaces autonomes. Dans le cas de l'Illiade par exemple, la division en 24 chants résulte sans doute du fait que l'œuvre occupait 24 rouleaux. Voir également dans *Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Âge. Actes de la table ronde*, Paris 24-26 sept. 1987, éd. O. Weijers, Turnhout, 1989.

volume, une série d'écrits du même auteur ou de textes sur un même sujet, que le lecteur peut dorénavant manipuler beaucoup plus librement.

Malgré ces bouleversements du format, la mise en page des *codices* pendant les premiers siècles a imité celle du livre-rouleau. Ces *codices*, en présentant de deux à quatre colonnes par page, reproduisaient l'impression du segment du rouleau laissé ouvert par son utilisateur (fig. 4). Toutefois, le *codex*, parce qu'il était la réunion successive d'espaces autonomes, rompait nécessairement avec l'aspect continuellement déroulant du rouleau. Ainsi, peu à peu, on ajusta la mise en page de l'écrit aux nouvelles possibilités offertes par ce format. L'un de ces effets fut d'élargir la colonne de texte, en n'en présentant qu'une ou deux par folio<sup>12</sup>. Un autre changement concerna la mise en page de l'image<sup>13</sup>. En tant qu'entité autonome, le feuillet offrait, à cet égard, de nouvelles possibilités. Les miniatures n'étaient plus uniquement insérées dans le corps du texte, mais pouvaient occuper soit la moitié inférieure ou supérieure du folio, soit la pleine page<sup>14</sup>. On voit même timidement apparaître quelques essais d'images entre le corps du texte et la marge latérale du folio<sup>15</sup>.



Fig. 4. Codex Sinaiticus (London, BL, Add. MS 43725), f. 259v-260r. D'après T. S. Patta, *Manuscripts of the Bible: Greek Bibles in the British Library*, Londres, 1995.

Ces différents types de mise en page, rendus possibles grâce à l'utilisation du nouveau format, permettaient une autre lecture de l'œuvre. Le *codex* a, en effet, constitué un premier pas pour changer la manière de lire l'écrit. Dans le rouleau, la succession de plusieurs colonnes sur la partie découverte du support créait ce que l'on a appelé « l'aspect panoramique de la lecture », puisque l'œil passait sans interruption d'une colonne à l'autre<sup>16</sup>. Sur le *codex*, la partie textuelle offerte au lecteur était fonction de la taille de la page. Toutefois, tant que l'écriture continue perdurait, la lecture à haute voix était quasi obligatoire pour bien saisir le contenu textuel. Les écrits (*scripta*) restaient, en effet, inertes tant que la voix ne leur donnait pas vie en les transformant en mots (*verba*). Le premier cas précis de lecture silencieuse remonte aux Confessions de saint Augustin (VI, 3, 3), qui s'étonnait de voir saint Ambroise pratiquer une telle lecture. Cette façon de lire correspondait à une

(12) Comme l'a remarqué Ch. VAN DEN BROUKE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, 1999, p. 194, la page désignait dans le rouleau une colonne de texte. Avec l'adoption du *codex*, ce terme en viendra très tôt à correspondre à notre notion actuelle de « page ».

(13) Sur les différents types de mise en page des miniatures, voir K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, N. J., 1970 (*Studies in Manuscript Illumination*, 2).

(14) Voir par exemple dans la Genèse de Vienne (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Theol. gr. 31) ou encore dans le Dioscoride de Vienne (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, medica gr. 1). Pour une reproduction, voir respectivement D. MAZAL, *Wiener Genesis: Faksimile-Ausgabe des Codex theol. gr. 31 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*, Frankfurt, Main, 1980 et H. GRÖNINGER, *Dioscorides: Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz, 1965-1970.

(15) Voir par exemple dans la Chronique alexandrine (Moscou, PUBLIKH MUSEUM, inv. N° 310/7 et 310/8). Pour une reproduction, A. BAUER, J. STRZYCZOWSKI, *Eine alexandrinische Weltchronik: Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Golitsynov*, Vienne, 1905.

(16) G. CAVALLO, « Du volumen au *codex*. La lecture dans le monde romain », dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. G. Cavallo et R. Chartier, Paris, 1997, p. 105.

utilisation nouvelle du texte qui se développait dans les monastères, où la lecture était avant tout une invitation au recueillement. Le texte, de surcroît celui des écrits sacrés, devient effectivement un objet de méditation qu'on lit attentivement pour soi-même, de préférence en silence.

Afin de faciliter cette façon de lire, mais aussi pour permettre un accès rapide aux passages que l'on cherche, un renouvellement de la mise en texte fut nécessaire. Aussi, des « dispositifs éditoriaux »<sup>17</sup>



Fig. 5: P. Cair. Mus. II 67175, (détail).  
D'après [http://mslib.ia-stuttgart.de/papyrus\\_bipub/](http://mslib.ia-stuttgart.de/papyrus_bipub/)



Fig. 6: Codex Alexandrinus (London, BL, Royal MS 1 D V-VIII), f. 29v (détail). D'après *Facsimile of the Codex Alexandrinus, t. IV. New Testament and Clementine Epistles*, Londres, 1879.

font-ils peu à peu leur apparition; à commencer par les titres et les formules initiales et finales (*incipit* et *excipit*) qui signalent les séparations entre les écrits. La présentation du texte dans son ensemble commence peu à peu à se modifier en profondeur. Les premiers ornements font aussi leur apparition pour distinguer visuellement, avec plus de clarté, des unités de sens de l'écrit (fig. 5 et 6). On augmente également la taille des initiales et on procède souvent à un retrait (positif ou négatif) dans la marge, afin de mieux signaler le début de chaque nouveau paragraphe. Par la suite, on commence à utiliser une écriture minuscule aux lettres invariables, à séparer les mots et à avoir recours à la ponctuation pour éclairer la syntaxe<sup>18</sup>. L'appréciation de l'œuvre était alors, pour beaucoup, conditionnée par l'agencement de l'écrit. M. Parkes explique cette situation en écrivant: «l'écrit était désormais un langage visible qui allait directement à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil»<sup>19</sup>. Le lecteur était ainsi guidé par la mise en texte et ce n'était plus par sa bouche que le discours prenait forme.

En imposant au lecteur une compréhension déterminée du texte, ces changements techniques ont eu l'avantage de faire perdurer la pensée de l'auteur. Ils ont eu également des répercussions sur la démonstration de la validité du savoir scientifique. En effet, le format du codex, mais aussi les différents signes graphiques employés et, plus tard, les index, les sommaires et les autres outils connexes, ont permis une vérification relativement facile des références<sup>20</sup>. Comme

(17) G. CAVALLO, *ibid.*, p. 104.

(18) Il semblerait que ce soient les copistes anglais et irlandais qui, les premiers, entreprirent d'utiliser ce genre de conventions graphiques permettant de saisir plus aisément l'information écrite. Voir également dans M. PARKES, «Pratiques monastiques dans le haut Moyen Âge», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, éd. G. Cavallo et R. Chartier, Paris, 1997, p. 109-123.

(19) M. PARKES, *ibid.*, p. 112.

(20) Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle et surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, avec le développement des universités et de la science scolastique, les phénomènes liés à l'ordonnement du texte s'accroissent. S'intensifie alors le recours aux rubrications, index, sommaires et autres outils annexes. R. MARCHEL, «Les manuscrits universitaires», dans *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, éd. H.-J. Martin et J. Verin, Paris, 1990, p. 213, fait remarquer que, bien que les manuscrits des



l'écrivait J. Vezin: «Les auteurs pouvaient ainsi atteindre une précision inconnue jusqu'alors dans l'utilisation de leurs sources, qu'ils citaient auparavant le plus souvent de mémoire.»<sup>21</sup>

#### Les ornements à motifs géométriques dans les manuscrits byzantins

##### L'évolution des styles

Comme il a été signalé, l'ornement apparaît progressivement aux IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles et va suivre l'évolution du livre-manuscrit médiéval, surtout en ce qui concerne les mises en texte inventées tout au long du Moyen Âge. Probablement plus qu'ailleurs, ces évolutions sont manifestes dans les tétraévangiles byzantins, qui forment un corpus cohérent et représentatif<sup>22</sup>. Malheureusement, de façon générale, sont conservés très peu de manuscrits de l'époque pré-icônoclaste et encore moins de manuscrits illustrés (miniatures et/ou ornements iconiques ou aniconiques). Au nombre des rares exemples parvenus, signalons le *codex Alexandrinus* du V<sup>e</sup> siècle, qui contient plusieurs motifs ornementaux, qui évolueront par la suite (fig. 6). En ce qui concerne les tétraévangiles de cette époque, nous ne disposons que de fragments comportant des motifs géométriques, dont le *London, Brit. Museum, Add. 5111* et le *Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 847 (Theol. 682)*. Dans les deux témoins, les canons d'Eusèbe et sa lettre à Carprien sont placés dans une structure architecturale à colonne et fronton. Les colonnes de chiffres sont encadrées de colonnettes couronnées de tympans ou de pigeons. Les motifs sont ceux que l'on retrouvera pendant les siècles suivants: des tresses ou des tiges aux courbes irrégulières, des zigzags, des losanges, des motifs cordiformes (fig. 7 et 14). Nous rencontrons également des formules originales qui ne seront pas reprises, comme cette couronne formée d'auréoles juxtaposées qui entoure le titre des canons de concordance dans l'évangile de Rossano (*Rossano, Museo Arcivescovile, codex Purpureus, f. 5'*)<sup>23</sup>.



Fig. 7. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 847 [Theol. 682], f. 1r. D'après H. J. Hermann, *Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, t. 1, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien*, Leipzig, 1923, taf. VII.

IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles semblent du premier coup d'œil plus clairs, ce sont ceux du XII<sup>e</sup> siècle qui nous permettent le mieux de suivre la pensée de l'auteur. Ainsi, la mise en page des premiers manuscrits, admirable de régularité et d'attrapante, ne manifeste en rien l'ordre du discours.

(21) J. Vezin, «La fabrication du manuscrit», dans *Histoire de l'édition française*, t. 1, *Le livre conquérant, du Moyen Âge au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. H. J. Martin et R. Chartier, Paris, 1982, p. 25.

(22) Sur les quelque 5000 manuscrits, complets ou fragmentaires, du Nouveau Testament, 820 sont, en effet, des tétraévangiles. Cela permet alors d'avoir une vue relativement objective, d'une part, des motifs utilisés à Byzance, et, d'autre part, de leurs différents usages à travers les siècles. Sauf exception, le tétraévangile byzantin est composé des Tables des concordances des Évangiles, précédées de la lettre qu'Eusèbe de Césarée adresse à Carprien en explication du fonctionnement des Tables. Suivent les évangiles de Matthieu, Marc, Luc et Jean. La décoration de ces parties se présente habituellement de la façon suivante: 1<sup>o</sup> Les tables de concordance des canons sont ornées de motifs géométriques avec des références à des structures architecturales; 2<sup>o</sup> Les portraits des évangélistes sont en pleine page et précèdent le début de leur évangile; 3<sup>o</sup> La page de tête de chaque évangile est décorée d'un frontispice et d'une initiale historiée ou ornée introduisant ainsi le texte.

(23) Pour une reproduction, voir J. ERRERA, *La miniature byzantine*, Paris - Bruxelles, 1926, pl. XI, 2.

C'est après l'iconoclasme que la tendance ornementale s'affirme. Le plus ancien manuscrit daté présentant un programme complet d'ornementation est aujourd'hui conservé aux Météores. Il a



Fig. 8. Météora, Monastère de la Métamorphose, f. 4v-5r. D'après K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin, 1903, taf. 270.

été confectionné en 862-863 dans un monastère de Bithynie (fig. 8). Mais le plus connu des codices illustrés de cette époque est très probablement le Paris, gr. 510, qui contient les Homélies de Grégoire de Nazianze. Ce volumineux manuscrit du IX<sup>e</sup> siècle présente les différents systèmes mis en place depuis l'invention du codex et l'abandon de la *scriptio continua* pour structurer le texte. Chaque homélie commence dans un cadre à motifs géométriques. Les initiales, mais aussi les miniatures, participent à cette organisation de l'écrit. Nous remarquons même différents types de bandeaux et d'initiales qui correspondent à une gradation dans l'indication des passages importants<sup>24</sup>.

Ce phénomène de gradation par les motifs utilisés – qui va de portiques et de commencements de préfaces richement peints jusqu'aux simples bandeaux – est employé dans plusieurs manuscrits byzantins (fig. 11 et 12). À partir du milieu du X<sup>e</sup> siècle, on assiste à une profusion d'éléments décoratifs (fig. 13)<sup>25</sup>. Les peintres rénovent leur vocabulaire ornemental en s'inspirant d'autres arts décoratifs comme le textile et l'orfèvrerie. Les endroits susceptibles de recevoir un décor se précisent et vont dès lors rester inchangés. On assiste désormais à une codification des schémas.

Le phénomène de gradation par les

Cette situation va perdurer jusqu'à la prise de Constantinople par les croisés. En 1261, lorsque les Byzantins regagneront leur capitale, ils seront obligés de combler les lacunes consécutives aux destructions et aux vols de manuscrits. Les copies de l'époque sont souvent exécutées rapidement et les ornements n'ont plus la même place qu'auparavant. On néglige d'ailleurs souvent de les copier d'un manuscrit à l'autre, ou on les copie sans grande attention. Il faut attendre les XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles pour que les ornements retrouvent leur place dans les manuscrits. Nous sommes ici à la dernière période de la civilisation byzantine, mais aussi à une période caractérisée par un important renouveau culturel. On lit beaucoup et on échange encore plus, entre savants byzantins, mais aussi avec les érudits latins. L'ornement, dans cette effervescence culturelle, retrouve sa fonction de point de repère à l'intérieur du texte. Le savoir prend désormais une autre place dans la société médiévale et les ornements jouent un rôle essentiel dans ce changement social, qui est à la base même du développement de la pensée scientifique moderne. L'introduction du plus simple ornement contribue alors à l'organisation et à la présentation de l'écrit, signalant au lecteur une articulation. L'ornement devient un élément signifiant du contenu, en permettant, d'un simple coup d'œil,

(24) Voir une reproduction du f. 319<sup>v</sup> dans I. HUTTER, «Decorative systems in Byzantine manuscripts, and the scribe as artist: evidence from manuscripts in Oxford», *Word & Image*, 12,1 (1996), fig. 11.

(25) Voir quelques autres exemples dans A. FRANTZ, «Byzantine Illuminated Ornaments», *Art Bulletin*, 16 (1934), p. 42-101; P. VABOULIS, *Βυζαντινὴ Ἀποστροφὴ*, Athènes, 1977; *Book Illustration and Decoration*, éd. V. J. BRENN, London, 1980 (*Art Reference Collection*, 1); R. S. NELSON, «Palaeologan Illuminated Ornaments and the Arabesque», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 41 (1988), p. 7-22.

d'apercevoir la structure générale de l'œuvre. Il participe alors activement à une transmission hiérarchisée du texte, en brisant l'unité de l'écrit et en insistant, par des moyens visuels, sur certaines de ses parties. En un mot, il intellectualise le contenu<sup>26</sup>. La présence des ornements dans les manuscrits ne relève pas du simple plaisir esthétique.

Leur principale raison d'être est le texte. Subordonnés à l'écrit, ils sont là pour servir le lecteur du manuscrit pendant la lecture et non pas pour s'offrir en spectacle. Ce constat n'est pas nouveau, mais il gagne à être souligné si l'on veut appréhender une question qui, elle, semble avoir été peu étudiée. Il s'agit de savoir pourquoi l'illustrateur a eu recours à des motifs géométriques plutôt qu'à des ornements figuratifs pour scander le texte. Cette question se trouve au cœur de nos mécanismes cognitifs d'appréhension du réel et les quelques considérations que je vais présenter ici sont les premières ébauches d'une recherche

### Des motifs pour guider, non pour perturber

C'est justement parce que ces bandeaux, colonnes et autres ornements ont pour rôle de guider la lecture qu'ils sont géométriques. Leur emploi n'est pas anodin, comme le montre une confrontation avec les représentations figurées. Alors que le motif géométrique se borne à présenter la forme pour elle-même et rythme la lecture sans la perturber, la figuration détourne l'attention. L'ornement glisse sur l'œil avec la plus grande neutralité. Il n'a aucun message à délivrer, aucune histoire à raconter, et n'a pas pour volonté première de faire référence à un objet de la nature.

La nature est, en effet, l'inspiratrice universelle tant des arts plastiques que des arts de surface. Dans ces derniers, bien que l'on ait renoncé au relief et que l'on ait fait du tracé des contours un élément de représentation, l'imitation de la nature se fait à travers la linéarité d'un dessin, plus ou moins abstrait. Comme le notait A. Riegl, « Derrière toute œuvre d'art réside une production de la nature, soit telle quelle, sans modification, soit transformée par l'homme par plaisir ou par nécessité. »<sup>27</sup> Cette distance à l'égard du réel va parfois jusqu'au refus catégorique de tout référent figuratif. La représentation se compose exclusivement de spirales, de lignes continues, de zigzags répétés. Cependant, même si, de prime abord, ces entités ne semblent pas issues du réel, elles ne se placent pas pour autant hors du champ de la nature.

À l'inverse d'une image figurative, les motifs géométriques n'exigent donc pas un passage de la visibilité à l'intelligibilité. Un ornement géométrique aniconique reste du seul domaine du visible. Comme un point ou une virgule, l'ornement rend la lecture plus aisée, par des décors qui ravissent les yeux sans capter l'attention. Tout en répondant alors à un certain souci esthétique, il participe à l'intelligibilité de l'écrit, dont il segmente le contenu et indique les passages importants sans pour autant déconcentrer le lecteur en le détournant de la consultation du texte. À l'opposé, l'image figurative interpelle le spectateur, chez qui elle éveille l'émotion. Celle-ci découle, soit de la reconnaissance de l'objet représenté, soit de la curiosité aiguë par l'ignorance de la chose ou de la scène reproduites (fig. 15 et 16). Contrairement à une image figurative, la répétition des mêmes motifs, aux formes géométriques assez simples, n'oblige aucunement le lecteur à s'arrêter pour bien les regarder afin de les comprendre. L'ornement à motifs géométriques ne présente, en effet, aucune

(26) Voir quelques exemples dans G. GALYARIS, *Zeynepakti Brivrosiv prapoydipov*, Athènes, 1995, fig. 88 (Londres, BL, Add. 19332, f. 28<sup>v</sup>) et R. FROBOWER, *Die Berliner Prachtbandchrift der griechischen Hippokratika*, Berlin, 1937 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Philipps 1538, f. 29<sup>v</sup>).

(27) A. RIEGL, *Questions de style*, Paris, 2002 (nouv. édition), p. 13 (Collection 35/37). Tout autre est l'opinion de F. KADKE, « Gestaltungsästhetik und Ornamententstehung », *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, 28 (1927), p. 267-327, qui considérait comme inadmissible de voir dans l'art ornemental une imitation des objets de la nature.

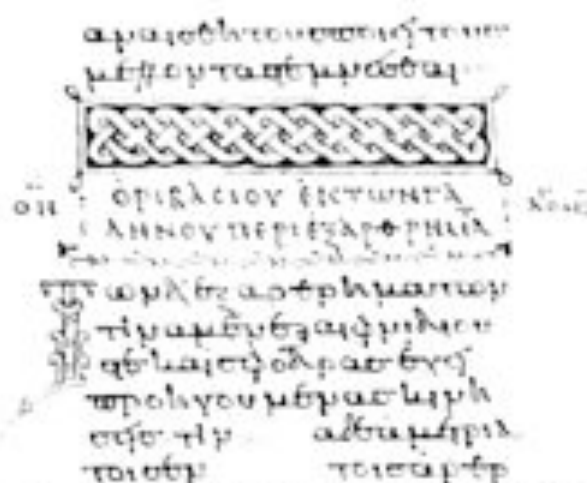


Fig. 9: Firenze, Biblioteca Med.-Laurenziana, Plat. 74.7, f. 110r. D'après M. Bernabò (éd.), *La Collezione Chirurgica di Niceta* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plat. 74.7). *Tradizione Medica Antica e Moderna*, Rome, 2000.

il faut en avoir les clés. L'image figurative est, en effet, inapte à l'universel: sa dimension sensible particularise le regard, paralyse la pensée et gêne la faculté d'abstraction. Une image géométrique ne véhicule, quant à elle, aucun sens caché, et c'est sa neutralité même qui lui confère sa dimension universelle. On observe que les mêmes motifs se rencontrent dans différentes civilisations, depuis les époques les plus reculées. Enfin, une figure est spatiale, statique. Elle fige la fluidité du temps et n'a aucune capacité dynamique, évolutive. *A contrario*, l'art géométrique, de par ses formes simples et répétées à l'infini, crée un rythme et une symétrie sur la page manuscrite. Aussi bien la *συμμετρία* (qui envisage le rapport des différentes parties entre elles et avec l'ensemble), le *ῥυθμός* (le mouvement imprimé à l'œuvre), et même l'*ἀκρίβεια* (c'est-à-dire l'exactitude dans le rendu des détails), sont pris en compte ici<sup>28</sup>.

#### *Un espace de liberté ou d'appartenance?*

Un dernier aspect à aborder concerne ces représentations géométriques. Il s'agit de la place du miniaturiste, ou, selon certains, du scribe<sup>29</sup>, dans la réalisation de ces motifs. Les motifs et les

contrainte pour le lecteur (fig. 9)<sup>28</sup>. Place et taille des motifs géométriques, comme n'importe quel signe typographique, ont peu à peu été codifiés afin de perturber le moins possible le lecteur. D'ailleurs, le décor envahissant, tel qu'on le trouve à la fin du Moyen Âge, principalement dans les manuscrits occidentaux, est presque aussi perturbateur qu'une miniature insérée dans le corps du texte.

Les motifs géométriques présentent par ailleurs certaines particularités, qu'il ne faudrait pas sous-estimer: tout d'abord, un caractère universel. Une représentation figurative est, au contraire, éminemment culturelle: la comprendre, c'est connaître les objets représentés, l'histoire peinte. Elle a un message à transmettre et, pour le saisir,

(28) Voir quelques autres exemples dans A. ΔΕΛΙΟΥΑ, *Répertoire des manuscrits grecs enluminés (IX-XI s.)* – Centre 'Ivan Dujov'z, Sofia, 2006, p. 208 (Sofia, Centre Ivan Dujov'z, gr. 166, f. 227<sup>v</sup>), 209 (Sofia, Centre Ivan Dujov'z, gr. 166, f. 219<sup>v</sup>), 226 (Sofia, Centre Ivan Dujov'z, gr. 364, f. 163<sup>v</sup>), 242 (Sofia, Centre Ivan Dujov'z, gr. 208, f. 20<sup>v</sup>), 244 (Sofia, Centre Ivan Dujov'z, gr. 230, f. 21<sup>v</sup>), 257 (Sofia, Centre Ivan Dujov'z, gr. 205, f. 57<sup>v</sup>).

(29) Sur la terminologie utilisée, voir J. J. PULLIN, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven - Londres, 1974 (Tulay Publications in the History of Art, 25).

(30) L'application des divers schémas décoratifs au même texte ne pouvait s'effectuer sans la participation du scribe. S'il reste difficile de dire si l'ornementation est l'œuvre du scribe, il est certain que les scribes avaient un rôle bien plus important que la simple transcription du texte et que, en tant que responsables de la mise en page générale du manuscrit, ils participaient au choix des ornements et, souvent, à leur exécution. Voir également I. ΗΕΥΤΙΣ, «Decorative systems in Byzantine manuscripts, and the scribe as artist: Evidence from manuscripts in Oxford», *Word & Image*, 12 (1996), p. 15; S. P. ΜΑΧΩΙΑΝ, «Three manuscripts by the 'Chrysostom initiator': The scribe as artist in tenth-century Constantinople», *Scriptorium*, 41 (1987), p. 205-220; R. ΝΕΙΣΟΝ, *Theodore Hagiopepetros: A late Byzantine Scribe and Illuminator*, Vienne, 1991.



Fig. 10: Johnson Papyrus (London, Wellcome Library, MS 3753). D'après Ch. Singer, « The Herbal in Antiquity and its Transmission to later Ages », *Journal of Hellenic Studies*, 47 (1927), p. 1-32.



Fig. 11: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Philippus 1338, f. 183r. D'après R. Froehner, *Die Berliner Prachthandschrift der griechischen Hippokratia*, Berlin, 1917.



Fig. 12: Sacra Parallela de Jean Damascène (Paris, BNF, gr. 9230, f. 336r). D'après G. Galavaris, *Zeygourakij tis Gennasios papyrioliqui*, Athènes, 1995, fig. 20.



Fig. 13: Athènes, Bibliothèque nationale, Sf. E. 108r. D'après G. Galavaris, *Zeygourakij tis Gennasios papyrioliqui*, Athènes, 1995, fig. 90.



Fig. 14: London, Brit. Museum, Add. 5111. D'après K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977, pl. 43.



Fig. 15: Grégoire de Nazianze (Paris, BNF, gr. 510, f. 35b). D'après A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale. 700-1204*, Paris, 1996, fig. 89.



Fig. 16: Daphni, Theotokos de la Croix (Our Lady of the Sign). D'après A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale. 700-1204*, Paris, 1996, fig. 242.

couleurs qu'il emploie semblent laisser le miniaturiste libre de ses choix. Ces espaces ornementaux apparaissent comme des lieux de liberté, où il peut, un instant, laisser libre cours à son imagination et à sa virtuosité. Il n'est tenu de suivre aucune composition, ni de reproduire aucun modèle. Il utilise la richesse des formes géométriques, qu'il peut composer et décomposer à l'infini, pour segmenter le texte de manière régulière grâce à des motifs variés. Ces compositions sont-elles alors comme une libération de la créativité de l'homme byzantin échappant au carcan de la stricte copie? L'idée ne paraît pas insensée, d'autant plus qu'à Byzance, contrairement à l'Occident avec ses drôleries peuplant les marges des manuscrits, aucun espace de liberté n'est véritablement ménagé. Certes, le miniaturiste peut ne pas suivre à la lettre le texte à illustrer; il peut également se différencier dans le traitement d'un sujet iconographique. Il reste néanmoins prisonnier d'une tradition séculaire<sup>31</sup>.

Dans ces espaces de liberté, les ornements géométriques constituent également l'occasion d'exprimer une filiation. Au Moyen Âge, la notion d'individu tend à se dissoudre dans celle d'appartenance à un groupe. Le miniaturiste faisait toujours partie d'une « école », que ce soit dans un monastère ou dans un atelier laïque. Par conséquent, les ornements pourraient être, à la fois, une marque personnelle de chaque artiste, une sorte de signature, mais aussi une marque d'appartenance à telle ou telle « école »<sup>32</sup>. L'analyse systématique des motifs géométriques permettrait peut-être d'atteindre ce que les représentations figuratives, plus rares, plus serviles, peinent à montrer. Une typologie de ces décors ouvrirait notamment des horizons sur les différentes « écoles » ornementales. Localiser ces « écoles », identifier leurs évolutions et, à travers elles, les goûts et les usages d'une époque ferait alors mieux connaître un aspect méconnu du Moyen Âge<sup>33</sup>.

\*\*\*

Quel est, en définitive, le statut des ornements à motifs géométriques dans les manuscrits byzantins? Celui d'un décor? Indéniablement, comme d'ailleurs tout élément peint ou dessiné, ils embellissent l'écrit. Mais ce sont avant tout des repères pour le lecteur. Les filets, baguettes, grénets, ondes, zigzags, grecques, entrelacs, volutes et palmettes, pour ne citer que quelques-uns des motifs conservés dans les manuscrits médiévaux, permettent une meilleure structuration du texte. Ils mettent en valeur le sujet iconographique qu'ils entourent et, dans le cas de compositions à registres, ils guident la lecture. Dans les deux cas (écrit et image), ils hiérarchisent la lecture et orientent le lecteur dans le corps de l'ouvrage<sup>34</sup>. Probablement plus que tout autre « dispositif éditorial », les ornements jouent un rôle de point de repère et de hiérarchisation du discours. La préférence accordée au géométrique par rapport au figuratif tient à sa neutralité, propre à aider

(31) Même si nous ne connaissons quasiment rien sur l'« artiste » byzantin, même s'il est dangereux de tirer de conclusions d'après notre vision des choses, il est difficile de croire qu'aucun miniaturiste, peintre, ou encore orfèvre byzantin n'ait senti le besoin de se donner libre cours à son imagination à à un moment dans sa vie professionnelle.

(32) Conscient que ce terme n'est pas approprié pour le domaine byzantin, je l'emploie ici dans sa signification la plus large.

(33) S. Dufrenne avait entrepris une étude systématique des initiales dans les manuscrits byzantins du fonds Coislin de la Bibliothèque nationale de France afin de dresser une typologie et de détecter des rapprochements significatifs. Bien avant elle, K. Weitzmann avait proposé un travail qui reste toujours une référence dans l'étude des groupements des ornements des manuscrits byzantins. Voir S. DUFRENNE, « Problèmes des ornements des manuscrits byzantins », *Scriptorium*, 41 (1987), p. 35-57 et K. WEITZMANN, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Vienne, 1996. Dernièrement, A. Džurova a repris à son compte les recherches sur les systèmes décoratifs dans les manuscrits grecs et slaves. Voir en dernier lieu A. DŽUROVA, « La décoration des manuscrits grecs et slaves (IX-XV siècles) », *Scripta*, 1 (2008), p. 45-59.

(34) Dans le cas de représentations, cette hiérarchisation de la lecture est encore plus claire quand il s'agit de compositions à registres. Les cadres et autres bordures employés pour entourer une image ou découper la composition en différentes scènes forment l'objet d'une étude à part.

le lecteur sans le perturber. Comme le soulignait D.F. McKenzie, « les formes ont un effet sur le sens »<sup>19</sup>. Et c'est pour cette raison que le géométrique l'a emporté. Autant que de « motif décoratif » ou de « motif ornemental », on parlera alors de « signe typographique », de « point de repère », de « décoration fonctionnelle ». Ce n'est pas retirer aux motifs géométriques leur fonction d'ornement, qui est inhérente à leur belle forme. Ils sont aussi le reflet de goûts et d'usages de cette civilisation byzantine qui choisit ici une image détachée des choses d'ici-bas. L'imagerie issue de la géométrie constitue un aspect du tiraillement permanent que connaît Byzance entre l'Occident et l'Orient, entre le figuratif et l'aniconique, entre ciel et terre.

STAVROS LAZARIS  
UMR 7044, CNRS - Université de Strasbourg

(19) D. F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres, 1986, p. 4.